

**Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs.
La couleur blanche, signe du Nord***

Daniel Chartier (Université du Québec à Montréal)

Résumé

L'imaginaire du Nord renvoie à une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui en ont tissé un riche mais complexe réseau de significations symboliques. Le « Nord » est d'abord et avant tout un réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants. Il a le mérite, d'une part, d'être variable selon la position du locuteur, d'autre part, d'avoir des caractéristiques communes, « circumpolaires », comme l'a démontré le géographe et linguiste Louis-Edmond Hamelin par ses concepts féconds de « nordicité » et d'« hivernité ». En somme, on doit parler du « Nord » comme de « l'idée du Nord ». Dans ce contexte, les « couleurs » et les « lumières » du Nord doivent être comprises comme des éléments qui transcendent les formes culturelles et qui peuvent être définies de manière synthétique et symbolique.

Il nous dira ce qu'il voit et nous aimerions l'entendre
parler du blanc et du silence.¹

Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*

Dans le cadre des études culturelles, nous définissons l'imaginaire du Nord comme une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui, depuis le mythe de Thulé jusqu'aux représentations populaires contemporaines, en ont tissé un riche mais complexe réseau de significations symboliques. Par la convention géographique qui le situe tout en haut de la représentation du monde, dans des terres inaccessibles, glacées et encore en partie inexplorées, le Nord et son point de convergence, le pôle Nord, attirent à l'universel et pose pour l'étude de l'imaginaire une problématique exceptionnelle, faite de différentes couches discursives et historiques, de reprises et d'utilisations dans différents courants esthétiques, d'inquiétudes

environnementales et scientifiques, de tardives remises en question postcoloniales, tout en étant alimenté de puissantes et populaires œuvres littéraires, filmiques, d'arts visuels et de récits de voyage (d'explorateurs, de missionnaires, de scientifiques). Ce territoire, plus souvent imaginé que visité, a conduit à la cristallisation d'une « grammaire du Nord » qui en édicte les modes de représentation sémiotique, tout en n'évacuant jamais entièrement l'exigence du réel (du froid, de la distance et des peuples qui y vivent). Ainsi, les représentations du « Nord » se découvrent comme autant de couches de discours, provenant de différentes cultures, parfois déposées en parallèle : gréco-latine, viking et scandinave, européenne, américaine, autochtone, reprises et travaillées par différents courants : le romantisme, le discours populaire et médiatique, le symbolisme et enfin, le postcolonialisme.

À la suite d'autres analyses contemporaines issues de l'Europe, de la Scandinavie, du Canada anglais et récemment, du Québec, nous comprenons donc le « Nord » d'abord et avant tout comme un réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants, les formes privilégiées, les figures, les personnages, les schémas narratifs, les couleurs et les sonorités. Il a le mérite, d'une part, d'être variable selon la position du locuteur (comme l'ont bien posé Jean-Marc Moura et Monique Dubar²), d'autre part, d'avoir des caractéristiques communes, « circumpolaires », comme l'a méthodologiquement démontré le géographe et linguiste Louis-Edmond Hamelin par ses concepts féconds de « nordicité » et d'« hivernité ». En somme, on doit parler du « Nord » comme de « l'idée du Nord », pour emprunter le titre de l'excellente synthèse de Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*³, qui elle-même l'emprunte au titre de l'essai radiophonique de 1967 du musicien canadien Glenn Gould, *The Idea of North*.

Ainsi posé, le Nord est pour nous un réseau discursif, appliqué par convention à un territoire donné, dont on peut définir les formes, les figures et l'histoire, réseau partagé par un ensemble de cultures et de traditions artistiques et littéraires, mais dont chacune peut se réclamer⁴. En matière de littérature, la lecture et l'analyse de quelques centaines d'œuvres, au sein

¹ Jean-Marc Moura et Monique Dubar [éd.], *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 travaux et recherches », 2000.

² Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

³ Voir les définitions que je propose dans « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 9-26.

* Une version de cet article, traduit en anglais par Elaine Kennedy, a été publiée sous le titre « Colours, Lights, Emptiness and other Discursive Elements — The Colour White, A Sign of the North », *Arctic & Antarctic. The International Journal of Circumpolar Sociocultural Issues*, Université de Buenos Aires (Argentine), vol. 1, n° 1, 2007 [2008], p. 39-53.

¹ Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1993, p. 25.

Chartier, Daniel, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », Daniel Chartier et Noëlla Malabar. *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et médias*. Stockholm 20-22 avril 2006,

Stockholm, Asta Universitatis Stockholmiensis
2008, p. 22-30.

d'un projet collectif en cours à Montréal sur l'imaginaire du Nord⁵, nous ont permis de repérer un certain nombre de figures, de constituants, de comparaisons et de schémas narratifs récurrents aux œuvres de fiction qui portent sur le « Nord » et le définissent. Notamment, les figures de l'Inuit, du colon, du Scandinave, du Viking, de l'Amérindien, du chercheur d'or, du marchand, du missionnaire et de l'explorateur servent dans les récits à « nordifier » la narration. Par exemple, pour accentuer le caractère nordique de leurs œuvres, des romanciers (c'est le cas de Gabrielle Roy ou de Maurice Constantin-Weyer) y placent un personnage scandinave. Par ailleurs, les éléments tels que l'iceberg, l'ours polaire, le froid, les aurores boréales, l'absence de repères, la désolation, la solitude, les lieux éloignés, le nomadisme, le refuge, l'insistance sur les couleurs bleue et blanche, la neige, l'absence d'arbres permettront de construire un décor nordique. Des comparaisons avec le désert, la mer ou le monde biblique s'ajoutent souvent à ces constituants. Enfin, des schémas narratifs, comme l'impossibilité de l'inaction, le parcours qui se voit modifié par un phénomène climatique ou encore l'exploration physique qui se transforme en quête spirituelle, sont récurrents.

Aussi, les « Nord » de la littérature se multiplient selon les époques et les perspectives. Lorsqu'on observe l'ensemble des œuvres de fiction qui peuvent répondre, d'une manière ou d'une autre, aux concepts de « nordicité » et d'« hivernité » proposés par Hamelin, on tisse une trame historique qui reprend celle des esthétiques et des genres de la littérature, mais qui particularise chacun des corpus dans son utilisation intensive de l'imaginaire du Nord. Ces œuvres vont des récits des explorateurs et des missionnaires, à l'utilisation esthétique et symbolique du Nord en poésie, à son utilisation romanesque et psychologique, aux récits de la colonisation, qui manifestent toujours une poussée vers le Nord, aux romans d'écrivains émigrés et migrants et jusqu'aux représentations des Autochtones et à leur prise de parole.

Les importants travaux de Louis-Edmond Hamelin au tournant des années 1970 servent de base théorique pour concevoir les implications géographiques et culturelles de « l'idée du Nord ». Dans de premiers essais, *Le Québec nordique*⁶ en 1968, puis *Le Nord canadien comme espace*⁷ en

1971, mais surtout dans *Nordicité canadienne*⁸ en 1975, Hamelin développe son principe de « nordicité », lancé en 1965 et défini de manière pluridisciplinaire, en lien avec la totalité de l'espace circumpolaire. Pour Hamelin, les « nord » ne se définissent pas exclusivement à l'intérieur des frontières nationales, ce qui n'en élimine pas toute spécificité. Pour lui, le « niveau polaire » d'un lieu est aussi celui des mentalités et des productions identitaires et culturelles : la « nordicité » (qui se décline aussi en « hivernité », soit une nordicité saisonnière) se veut ainsi « l'état ou niveau de "nord", réel ou perçu » qui s'applique « au Monde nordique en général, à chacune de ses parties, de même qu'à aux choses et aux personnes »⁹. Les travaux de Hamelin, qui culminent en 1986 dans un essai intitulé *Écho des pays froids*¹⁰, ont suscité de nombreuses applications et suites critiques.

En développant les concepts de « nordicité » et d'« hivernité », nous pouvons ainsi considérer le « Nord » et ses constituants comme un code sémiotique, ou un système discursif, ce qui a l'avantage de dégager des contraintes géographiques « l'idée du Nord » pour étudier cette dernière tant en termes de représentations que de discours culturel, littéraire et symbolique. Aussi, « nordicité » et « hivernité » définissent les frontières d'un corpus qui, quoique divers et comprenant des récits d'expédition et de missionnaires, des romans d'aventures, des récits pour la jeunesse, des films, des publicités, des raisons sociales, de la poésie, des arts visuels et de la photographie, trouve sa cohérence dans un ensemble de figures, d'éléments comparatifs, de schémas narratifs, de sonorités, de couleurs et de lumières qui transcendent les différentes formes littéraires et culturelles. Quand on isole les œuvres littéraires de cet ensemble et qu'on réfléchit aux phénomènes lumineux – aurores boréales, manque et surabondance de lumière solaire, aveuglement causé par la neige, nuit éternelle, soleil de minuit et étoile polaire – ainsi qu'aux couleurs qui représentent le Nord dans cet univers, rapidement on constate que le « Nord » procède d'une réduction chromatique, d'une simplification du décor et des paysages, ainsi que d'une concentration autour de quelques couleurs – les pastels, le bleu, l'orange qui signifie la présence de l'homme –, mais surtout d'une forte symbolique du blanc, qui déstabilise les repères et menace d'absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente.

⁵ Il s'agit du projet du « Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord », réalisé à l'Université du Québec à Montréal. Voir à ce sujet <http://www.imaginaireunord.ugm.ca>.

⁶ Louis-Edmond Hamelin, *Le Québec nordique*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, coll. « Géographie contemporaine », 1968.

⁷ Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien comme espace*, Québec, Université Laval, Centre d'études nordiques, 1971.

⁸ Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1975, traduit en anglais sous *Canadian Nordicity. It's Four North*, Toronto, Montréal, Harvest House, 1979.

⁹ Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien et ses référents conceptuels/The Canadian North Canadianess*, 1988, p. 41.

¹⁰ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996.

Dans son roman *Je m'en vais*, Jean Echenoz fait état de manière ironique de la simplification en trois termes des paysages arctiques, alors que son personnage parisien parvient avec nonchalance et très peu d'observation de la nature, écrit-il, « à se faire une petite idée du coin : très loin, très blanc, très froid¹¹ ». Quand on y pense, plusieurs des animaux et grandes figures qui définissent le Nord traduisent aussi cette fascination simplificatrice pour le blanc : le harfang des neiges, l'ours blanc, le blanchon, le béluga, mais aussi la blanche « reine des neiges » de Hans Christian Andersen¹², qui vivent tous dans ce que les récits et romans décrivent comme « l'immensité », « l'enter » ou le « désert » blancs. Explorateurs, écrivains et héros de romans témoignent de leur fascination pour la pureté, le vide et parfois le vertige que provoque cet espace dégagé de tout élément. Ainsi lit-on dans un roman populaire, *Drame dans la toundra*, un passage exemplaire qu'on pourrait aussi retrouver dans bien d'autres œuvres :

De Long était fasciné par l'Arctique. Comme beaucoup d'autres avant lui, il était victime de cette fascination si puissante – que la raison n'explique guère – qui émane de l'éclat glacial des icebergs bleus dressés au-dessus de la mer, de la blancheur silencieuse des champs de neige sans fin et de la lumière froide des mers boréales. Elle avait pénétré dans son sang comme une drogue envivante et avait rempli son cœur, pour toujours, d'un désir insatiable¹³.

D'autres couleurs pourtant – les bruns, le bleu, les noirs et les pastels – servent à peindre le décor littéraire nordique (et à l'opposé : l'orange qui y désigne la présence de l'homme), mais le blanc, qui tend le plus souvent vers un « blanc bleuté¹⁴ », comme l'écrit Jean Désy, en concentre la symbolique. Barry Lopez écrit dans *Rêves arctiques* « qu'à première vue, il semblerait qu'en dehors de quelques semaines en automne, l'Arctique n'ait pas de couleurs¹⁵ » ou du moins que « les couleurs vives ne sont le plus souvent que des points, lors d'une saison particulière, et non des coups de pinceaux, et [encore] la structure plus pâle de l'ensemble les absorbe¹⁶ ». Cette absorption par le blanc des couleurs, mais aussi des repères, des villes et des personnages, constituerait l'une des originalités du système discursif

et de représentation du « Nord » ; elle fait cependant une exception : le ciel, « où l'on trouve, écrit toujours Lopez, les couleurs les plus surprenantes¹⁷ ».

Dans les œuvres littéraires, l'utilisation discursive de la blancheur arctique et hivernale rejoint cette symbolique. Dans les récits urbains hivernaux, par exemple, la nordicité éphémère de la neige couvre la ville de blanc et donne l'impression d'une pureté perdue. Le narrateur du roman *La forteresse* de Francis Bossus décrit ainsi l'effet d'une tempête : « Tout s'était estompé : les immeubles, les clochers, les arbres et l'horizon. La ville baignait dans une buée opaque, bruits étouffés, couleurs effacées, rues et boulevards recouverts [de blanc]. [...] Le ciel et la terre se confondaient¹⁸ ». Cet état de grâce ne peut toutefois pas durer, puisque dans ce système symbolique, la présence de l'homme menace en tout temps la pureté des espaces : « [C]a restera pas blanc longtemps, écrit un personnage de Jasmine Dudé. Les hommes salissent tout. Ils ne savent pas comment vivre¹⁹. » Quoique le blanc – celui de la neige qui couvre l'urbanité ou celui des plaines de glace de l'Arctique – puisse aussi évoquer l'égarément, le vide et le vertige, il apporte dans un premier temps la paix et un sentiment de calme aux personnages romanesques. « En hiver, écrit Jean Désy dans *Le coureur de froid*, mon âme s'apaise. Le blanc donne de la force²⁰. »

Le blanc peut aussi prendre valeur de révélateur et il incite alors à la vérité, par un curieux effet de miroir de la conscience. « La blancheur corrode les apparences, lit-on dans *L'homme de la Montie*, démasque les pensées, déstabilise l'âme. On y est à nu. [...] On ne ment pas dans ces étendues immaculées²¹. » L'absence de couleur, ou l'alternance du blanc et du noir, provoque une simplification du paysage et sa réduction à quelques rares éléments, ce qui marque la façon dont les personnages se conçoivent : l'héroïne des *Voyageurs malgré eux* constate ainsi que le « paysage noir et blanc de l'hiver, simplifié à l'essentiel [...] la réduisait, elle aussi, à son essence²² ».

Cette réduction chromatique provoque un effacement des signes usuels qui permettent à l'homme de se retrouver, ce qui induit un sentiment d'égarément et, en fin de compte, une perte des repères qui donne l'impression d'un avalement dans le néant. L'étendue du paysage, « blanche

¹¹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, suivi de *Dans l'atelier de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1999, p. 68.

¹² « [...] c'était une dame, grande, svelte, d'une blancheur éclatante, c'était la reine des neiges. » (Hans Christian Andersen, *La reine des neiges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 1977 [1844], p. 20-21.)

¹³ Kurt Lüngen, *Drame dans la toundra*, Paris, Éditions G.P., coll. « Super 1000 », 1972 [1970], p. 12-13.

¹⁴ Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Le Loup de gouttière, 1993, p. 81.

¹⁵ Barry Lopez, *Rêves arctiques. Imagination et désir dans un paysage nordique*, Paris, Albin Michel, 1987 [1986], p. 208-209.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Francis Bossus, *La forteresse*, Montréal, Cercle du livre de France, 1971, p. 21-22.

¹⁹ Jasmine Dudé, *Le pingouin*, Outremont, Lancelot, coll. « Théâtre », 2002, p. 65.

²⁰ Jean Désy, *Le coureur de froid*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romantichés », 2001, p. 21.

²¹ Marcel Mélinçon, *L'homme de la Montie, ou La terre de Cain*, Saint-Lambert, Romein, 1974, p. 54.

²² Elisabeth Vonarburg, *Les voyageurs malgré eux*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Sextant », 1994, p. 34.

et plate : une lieue de craie, le désert de neige²³ apparaît comme un vide géographique²⁴ qui ne se révèle que difficilement à lire au profane, incapable de distinguer entre les teintes de blanc, entre les textures de la neige, entre les épaisseurs de la glace. Dans *Un dieu chasseur*, la tempête élimine les repères : « Rien que du blanc, devant, derrière, à gauche, à droite, par terre et en l'air [...] l'impression d'avancer dans le néant ; rien où accrocher son regard²⁵. » Cette illisibilité du paysage et du territoire atteint d'abord la vision, puis ce sont les sens en entier qui sont menacés. La blancheur éclatante plonge l'homme dans un état proche de la cécité : « Tous les objets se confondent ; les différents plans s'effacent, les contours disparaissent²⁶. » La paix première fait place à un sentiment d'effacement, puis à la peur de se sentir soi-même « avalé » par la blancheur du paysage. Pierre Gobeil écrit dans *Dessins et cartes du territoire* : « La blancheur avait tout avalé. Il n'y avait plus de ciel, plus de route, plus de relief. Il n'y avait plus ni forêts, ni animaux, ni rivières²⁷. »

Il résulte donc de l'envahissement de la couleur blanche une impression d'avallement et de dissolution du monde qui provoque l'angoisse. Ce sont d'abord les choses matérielles qui s'effacent, puis s'y ajoutent les cris et les voix, puis « comme si le vent même s'était congelé²⁸ », le temps lui-même, dans un mouvement transcendant qui induit l'idée de fusion du sujet avec ce qui l'entoure, dans une lumière incandescente qui absorbe tout. « De haut, écrit André Major, [les choses] risquaient de se dissoudre dans la blancheur démesurée²⁹. » « Tout ce blanc couvert de blanc jusqu'à l'infini encore plus blanc. Du blanc à rendre aveugle sur du blanc, ensoleillé cristallisé de blancheur brillante³⁰ », écrit à son tour Jean Morriset. Les explorateurs arctiques traduisent particulièrement bien ce mouvement d'éblouissement nordique et de dissolution dans la blancheur de la neige et de la glace qui, faisant se dissoudre un à un les signes lisibles du monde,

conduisent l'homme à la perte graduelle de ses repères, de ses sens et, finalement, à sa propre disparition. Lesbazeilles écrit à ce sujet :

[O]n n'aperçoit qu'une seule forme, ou plutôt que l'absence de toute forme, une seule couleur, qui est un perpétuel éblouissement ; on est en présence d'un seul et unique élément, qui a vaincu et fait disparaître tous les autres, et qui, si nous restons dans son empire, si nous laissons durer ce dangereux tête-à-tête, va nous absorber et nous détruire nous-mêmes³¹.

Le monde uniforme de l'Arctique, tout comme celui d'une tempête hivernale, décrits comme un désert et un enfer, « paysage d'une beauté monstrueuse, un enfer de blancheur et de silence³² », inquiète à égale mesure que la noirceur et effraie comme toute vacuité. Le rapprochement avec la nuit – cette fois, blanche – donne le vertige au héros du roman de Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé* : « Autour de mes yeux, écrit-il, c'était les ténèbres, mais des ténèbres blanches, qui tourbillonnaient. Oui, des points de lumière dansaient, jusqu'à faire la nuit. Et cela était vertigineux³³. »

La neige et le froid, qui engourdissent les sens³⁴ et ralentissent le temps³⁵, forment dans l'esprit un écran blanc halluciné, lieu d'angoisse et de mort, sur lequel les éléments se voient personifiés, comme cette poudrière chez Pierre Châtillon qui devient un serpent blanc qui « s'infiltre sous [les] vêtements, se colle sur la peau, laciée, veut faire éclater les veines sous ses serres de froid³⁶ ». Chez Knut Hamsun, comme dans les récits des explorateurs, en science-fiction et dans les récits pour la jeunesse, la trop grande blancheur des paysages hypnotise et angoisse les personnages jusqu'aux hallucinations, formes qui se dessinent, « translucides, trop rapides pour être vues³⁷ » sur la neige. Le blanc, qui a absorbé toute couleur, tout élément, tout repère, se transforme ainsi en théâtre où ressurgit un monde inventé et, au bout du compte, le désir de la couleur. « L'uniforme et éclatante blancheur du paysage » est telle, selon Lesbazeilles, que « le regard, affaibli par une tension continue, ne distingue plus rien » et en vient à souhaiter retrouver les couleurs qui ont disparues : « Quelquefois, écrit-il, on a imaginé de peindre de couleurs variées les par-dessus [...] que

²³ Knut Hamsun, *Un vagabond joue en sourdine*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. « Traduit de », 1979 [1909], p. 197.

²⁴ On lit dans *L'Impératrice de l'Ungava* d'Alexandre Huot : « L'Ungava inexploré et mystérieux qui ne forme sur la carte géographique qu'une immense blanche coupée seulement par les lignes de longitude et de latitude » (Montréal, Édouard Garand, coll. « Le roman canadien », 1927, p. 47).

²⁵ Jean-Yves Soucy, *Un dieu chasseur*, Montréal, Typo, 1997 [1976], p. 112.

²⁶ E. Lesbazeilles, *Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1881, p. 284-285.

²⁷ Pierre Gobeil, *op. cit.*, p. 114.

²⁸ Marguerite Primeau, *Dans le muskeg*, Montréal et Paris, Fides, coll. « La gerbe d'or », 1960, p. 113.

²⁹ André Major, *Histoires de déserteurs*. Tome 2 : *L'épénémie*, Montréal, Sanlé, coll. « Québec 10/10 », 1981 [1975], p. 99.

³⁰ Jean Morriset, *Récits de la terre première*, Montréal, Leméac, 2000, p. 67.

conduisent l'homme à la perte graduelle de ses repères, de ses sens et, finalement, à sa propre disparition. Lesbazeilles écrit à ce sujet :

[O]n n'aperçoit qu'une seule forme, ou plutôt que l'absence de toute forme, une seule couleur, qui est un perpétuel éblouissement ; on est en présence d'un seul et unique élément, qui a vaincu et fait disparaître tous les autres, et qui, si nous restons dans son empire, si nous laissons durer ce dangereux tête-à-tête, va nous absorber et nous détruire nous-mêmes³¹.

Le monde uniforme de l'Arctique, tout comme celui d'une tempête hivernale, décrits comme un désert et un enfer, « paysage d'une beauté monstrueuse, un enfer de blancheur et de silence³² », inquiète à égale mesure que la noirceur et effraie comme toute vacuité. Le rapprochement avec la nuit – cette fois, blanche – donne le vertige au héros du roman de Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé* : « Autour de mes yeux, écrit-il, c'était les ténèbres, mais des ténèbres blanches, qui tourbillonnaient. Oui, des points de lumière dansaient, jusqu'à faire la nuit. Et cela était vertigineux³³. »

La neige et le froid, qui engourdissent les sens³⁴ et ralentissent le temps³⁵, forment dans l'esprit un écran blanc halluciné, lieu d'angoisse et de mort, sur lequel les éléments se voient personifiés, comme cette poudrière chez Pierre Châtillon qui devient un serpent blanc qui « s'infiltre sous [les] vêtements, se colle sur la peau, laciée, veut faire éclater les veines sous ses serres de froid³⁶ ». Chez Knut Hamsun, comme dans les récits des explorateurs, en science-fiction et dans les récits pour la jeunesse, la trop grande blancheur des paysages hypnotise et angoisse les personnages jusqu'aux hallucinations, formes qui se dessinent, « translucides, trop rapides pour être vues³⁷ » sur la neige. Le blanc, qui a absorbé toute couleur, tout élément, tout repère, se transforme ainsi en théâtre où ressurgit un monde inventé et, au bout du compte, le désir de la couleur. « L'uniforme et éclatante blancheur du paysage » est telle, selon Lesbazeilles, que « le regard, affaibli par une tension continue, ne distingue plus rien » et en vient à souhaiter retrouver les couleurs qui ont disparues : « Quelquefois, écrit-il, on a imaginé de peindre de couleurs variées les par-dessus [...] que

³¹ E. Lesbazeilles, *op. cit.*, p. 7-8.

³² Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], p. 189.

³³ Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Rieder, coll. « Prosauteurs français contemporains », 1928, p. 91 ; Constantin-Weyer souligne.

³⁴ « La mort c'est l'hiver, un linceul blanc qui couvre tout et le froid qui engourdit. » (Hélène Le Beau, *Lettres gelées*, Paris, Plon, 2002, p. 73.)

³⁵ « La blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps. » (Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 36.)

³⁶ Pierre Châtillon, *Philidor Beansoteli*, Montréal, Libre Expression, 1985, p. 164.

³⁷ Elisabeth Vonarburg, *op. cit.*, p. 333.

portent les hommes [...] afin qu'ils puissent reposer leurs yeux sur le dos baroté de leurs camarades³⁸ »

De l'invention de formes mouvantes sur le paysage trop uniforme, de la blancheur angoissante du sol, du ciel et des éléments, des personnages de roman « aveuglé[s] par la blancheur³⁹ » éclatante aux missionnaires qui se « brûlent les yeux à l'éclat des neiges⁴⁰ », aux enfants fascinés par la ville apaisée par un masque blanc qui en recouvre la laideur, dans les récits et fictions de la nordicité et de l'hivernité, la notion même de « blancheur » renvoie à tout un système symbolique qui s'appuie sur l'observation du réel, mais qui est déterminé par de multiples couches discursives qui forment un ensemble cohérent, qui transcende les formes et qui constitue, dans l'imaginaire, par ses multiples éléments, couleurs et figures, l'idée du « Nord ». Ici, le « blanc », écran de l'imaginaire et masque qui couvre la laideur, porte des valeurs éthiques et esthétiques qui simplifient le monde tout en en accentuant l'angoisse et la radicalité. Le « blanc » concentre la complexité et l'épaisseur discursive de l'imaginaire du Nord en un signe de la vacuité qui dissout tout élément qui viendrait en corrompre l'uniformité.

Entre chien et loup. Pour une apologie de la continuité dans le système de connaissances Inuit

Zsuzsa Simonffy (Université de Pécs)

Résumé

Dans cet article, l'auteur propose une réflexion susceptible de conduire à une perception affinée du Nord. À la suite des travaux effectués par Marcel Mauss, les sociétés boréales sont traditionnellement considérées comme celles qui « incarnent » la dichotomie suprême et peuvent être abordées en termes d'oppositions. La double morphologie des saisons impliquerait deux systèmes d'organisation : communal et individuel. À l'opposé de cette vision, l'auteur envisage une analyse conceptuelle qui mènera à l'idée selon laquelle dans le système de connaissances des Inuits, la continuité l'emporterait sur la rupture. Si l'alternance des saisons détermine les pratiques sociales, l'hiver est loin d'être considéré comme un bloc de temps d'une profonde obscurité auquel devrait succéder un bloc de temps caractérisé exclusivement par des phénomènes de luminosité.

Si l'homme est numériquement rare sur la toundra [...] il ne se sent pourtant pas isolé car, dans son appréhension du milieu, il privilégie ce qui unit les diverses formes du vivant et non ce qui les sépare¹.

Beatrice Collignon, *Les Inuit, la nature et les Umanjuit*, « *Ceux qui sont vivants* »

Dans le cadre de cet article, je me concentrerai sur quelques éléments de lumière sous leurs différents angles tels qu'ils apparaissent dans la mythologie et dans la cosmogonie inuites, ainsi que sur leurs corollaires, le jour et la nuit, dans la dénomination des saisons et des mois. À travers cette réflexion, je pense pouvoir mettre en valeur de manière plus systématique l'idée de la continuité dans la représentation des connaissances des Inuits, continuité qui ne pourrait pas être réduite ni au cycle des saisons ni à un certain mouvement circulaire.

Avant de passer aux mythes, je me permets cependant d'insister sur un point d'ordre méthodologique : dans mon approche, la lumière en tant qu'objet d'étude n'est pas considérée comme un phénomène naturel – dans

³⁸ E. Leshazeilles, *op. cit.*, p. 284-285.

³⁹ Bernard Assiniwi, *Le bras coupé*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1976.

⁴⁰ P. 78.

⁴¹ Joseph Tiérol, *Mortys des neiges*, Paris, Les publications techniques et artistiques, 1945, p. 127.